

- 12 Die Zugeständnisse, die durch historische Erfahrung erzwungen werden, erscheinen immer nur anhangsweise, während zuvor die Gesetze desto strenger als verbindlich formuliert werden. Das gilt ähnlich auch für die Erörterungen zu den Begriffen "Genie" (II, 43 ff.) oder "Kunstverstand" (II, 65 ff.).
- 13 In der Grundlegung (Band I) wurden solche Grenzen der Auffassung als Stufen der Reflexion bestimmt, die also der Entwicklung fähig scheinen. Offenkundig wird Hands Haltung (in Band II) um so eher restriktiv, je mehr die Probleme der gegenwärtigen Musik zur Sprache kommen - in den Kompositionsgesetzen wie in den Gattungen.
- 14 Zu Spohr s. etwa I, 318-325, zu Mendelssohn I, 97 u. ö.; dagegen vgl. zu Berlioz und Chopin etwa II, 200, 228 u. a.; Schumann wird nur indirekt erwähnt, indem sich Hand gegen Schumanns berühmte Formulierung wendet (II, 280), nach der Chopins Werke "unter Blumen eingesenkte Kanonen" wären (R. Schumann, *Gesammelte Schriften* ..., hrsg. von H. Simon, Leipzig o. J., I, S. 188). Zu Hands ebenso verständnisvollen wie skeptischen Urteilen über Beethovens späte Quartette und die IX. Sinfonie vgl. etwa II, 30, 136, 140, 217, 222, 269 f. Daß Beethovens frühere Werke als Muster gelten, versteht sich.
- 15 So formulierte C. Dahlhaus im Blick auf K. R. v. Koestlins Beitrag zu Vischers Ästhetik, vgl. MGG VII (1958), Sp. 1394.
- 16 Vgl. vom Verf. den Beitrag Klassizismus als musikgeschichtliches Problem, Kgr. - Ber. Kopenhagen 1972.
- 17 A. Nowak, *Hegels Musikästhetik* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 25), Regensburg 1971, S. 189 ff.; Fr. Th. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Dritter Theil, 2. Abschnitt, 4. Heft: Die Musik (§§ 767-832 von K. R. v. Koestlin), Stuttgart 1857, S. 1122-1151 (§§ 822-832).

Victor Ravizza

DAS SCHLIESSEN ATONALER MUSIK

Die Frage, die an die vorliegende Problematik heranführt, geht aus von der Annahme, daß die Musik der Wiener Schule und deren Nachfolger sich nach wie vor in Werken äußert, in "opera" im traditionellen Sinn. Die Vertreter der Wiener Schule jedenfalls haben sich verschiedentlich mit Vehemenz auf den Werkcharakter ihrer Musik berufen.

Ob aus der Rückschau freilich alles so bruchlos sich darbietet, wie es die Beteiligten sehen wollten, ist zu bedenken¹. Die Komponenten des Werkbegriffs, die für die vorliegende Fragestellung besondere Aufmerksamkeit verlangen, scheinen offenbar äußerlich wenig angetastet. Die Werke sind in sich geschlossen, besitzen Form im Sinne festgelegter struktureller Gliederung, haben demnach einen Anfang, eine Mitte und ein Ende; sie verstehen sich des weiteren in ihrer Einmaligkeit als ganz bestimmte Autorenaussage von unwiederholbarer Faktur und qualitativem Anspruch, einer gewissen Länge und einem Abschluß, einem Ende. In ihrer schriftlichen Fixierung ist das alles klar und eindeutig abzulesen. Problematisch wird die Sache im Moment der einmaligen, transitorischen Reproduktion, im Moment der klanglichen Verwirklichung als eigentlicher Bestimmung also. Hier wird die Frage konkret: Wie wird das Ende einer Komposition, eines Werkes, das in der schriftlichen Fixierung eindeutig vorliegt, wie wird dieses Ende als solches auf der Ebene des klanglichen Ablaufs sinnfällig? Was für kompositorische Mittel stehen dem Komponisten hierzu zur Verfügung? Wie weit kann sinnfälliger Schluß in atonaler Musik überhaupt verwirklicht werden?

In der Musikgeschichte ist immer wieder zu lesen vom verhältnismäßig Bruchlosen des Gleitens aus der von Chromatik zersetzten Tonalität zur Atonalität. An einer Stelle aber zumindest war ein radikaler Bruch unvermeidlich, eben beim Schließen. Die Schlußgestaltung tonaler Werke beruhte grob gesprochen auf einem Repertoire geeigneter Formeln, wel-

che von der Kadenz als spannungserhöhende Stauung und deren Lösung umklammert wurden. Der Begriff der Formel möge dabei besonders betont sein, denn noch die eigenwilligsten und außergewöhnlichsten Werke flossen gegen Ende unweigerlich in jene festgeprägten und tausenfach bewährten Schlußformeln ein, die gerade ihrer Formelhaftigkeit wegen u. a. so sinnfällig zwingend und eindeutig wirkten. Je nach Faktur der Werke beteiligten sich verschiedene Mittel der gestischen Verdeutlichung in gegenseitiger Abhängigkeit: Homophonisierung des Satzes als Bündelung selbständiger Stimmen und deren Einordnung unter das vertikale Hören, Orgelpunkt oder orgelpunktartige Ostinatobildungen, Verkürzung der metrischen Schwingungsebenen zusammen mit rhythmischen Maßnahmen, des weiteren fallende Tendenz, Decrescendo, Tempoveränderung im Sinne einer Verbreiterung oder eines Schluß-accelerando, ferner Pausen und Fermaten als Mittel der Sammlung und Stauung². Ein Blick beispielsweise auf Weberns *Passacaglia*, op. 1, zeigt viele dieser Komponenten in noch ungebrochener Bedeutung: In der Gesamtgeste des "Verlöschen" ist Schluß noch eindeutig als solcher zu hören.

Diese Formeln verloren mit der Aufgabe der Tonalität z. T. ihre Grundlagen. Betrachtet man den Schluß der 5 Sätze für Streichquartett, op. 5, von Webern, so zeigt sich die veränderte Situation und deren Bewältigung in einem frei atonalen Werk. Die bis anhin wichtigsten Mittel der Schlußbildung wie tonale Kadenz³ und damit verbunden metrische Maßnahmen⁴ sind außer Funktion gesetzt. Bewahrt hat sich eine Geste des Schließens, die zwar nicht mehr die sinnfällige Prägnanz und Eindeutigkeit tonaler Schlüsse hat, immerhin aber deren Funktion noch erfüllt, noch "Faßlichkeit" besitzt (um ein Wort Weberns zu zitieren). Der Satz beruhigt sich in einem breiter werdenden Zeitmaß, sinkt dynamisch ins ppp und läßt dieses mittels Anweisung "verlöschen"; ein lang durchgezogener Akkord und eine stokkende stereotype Violinfigur münden in eine Schlußfermate, welche dazu beiträgt, die Grenze zwischen Werk und Stille im Vorgang des "Verlöschen" aufzuheben oder zumindest zu verunklären. (Es wäre interessant, die zahlreichen Anweisungen "verlöschen", "ganz verlöschen", "verklingend", "wie ein Hauch", "morendo" etc. beim Wort zu nehmen und Rückschlüsse zu ziehen auf das Werkempfinden, das in solchen Gesten endet.) Während also in den sogenannten frei atonalen Werken wesentliche Hilfsmittel der Schlußgestaltung aus tonaler Musik nicht mehr zur Verfügung stehen, ist trotzdem allgemein der Wille zu beobachten, diese Werke hörbar schließen zu lassen und die Möglichkeit vorhanden, dies mit Mitteln der Dynamik, der Tonhöhe, der Instrumentation, der Rhythmik und des Zusammenklangs auch zu bewerkstelligen.

Vom hier gewählten Gesichtspunkt aus komplizierter wird die Situation in Musik, die sich der Zwölftonreihen bedient, indem sie nun auch Tonhöhe und damit zu einem gewissen Grad Zusammenklang tendenzieller Gestenbildung entzieht. Als Beispiel diene das Ende des 1. Satzes aus Weberns Streichtrio, op. 20. Die letzten 3 Takte zeigen sich im Vergleich zum Ganzen beruhigt: Der Satz ist dünn, ein "rit." wirkt verlangsamen und ein ppp bringt das Geschehen wiederum an den Rand des Verstummens. Des weiteren ist festzustellen die allgemein fallende Tendenz und eine im Ansatz zu erkennende Homophonisierung, welche, im ganzen Satz einmalig, alle 3 Stimmen gemeinsam zum Abschlag bringt. Melodisch-harmonisch hingegen sind diese Endklänge geprägt von der Krebsform der Grundreihe, eine gedanklich zweifellos überzeugende Art des Abschlüssens⁵, wenngleich diese strukturimmanente Logik auf der Ebene des sinnlichen Wahrnehmens wohl kaum mehr eine adäquate Wirkung zeitigt. Was in der schriftlichen Fixierung als Schluß gestaltet ist, verliert im Akt der Reproduktion an gestischer Überzeugung. Schluß kippt um in Ende, sofern man unter "Schließen" etwas gestisch Eindeutiges, Nachdrückliches und Unwiderrufliches versteht. Es entsteht ein Bruch zwischen Vorschrift und deren Realisierung.

Gleich das nächste Werk Weberns, seine Sinfonie, op. 21, endet auf besonders merkwürdige Weise. Erinnert sei, daß der ganze 2. Satz auf "Variationen" beruht, welche ihrerseits streng spiegelsymmetrisch um vertikale Achsen gelegt sind. Das betrifft dabei nicht nur Tonhöhe und Rhythmik, sondern gleichermaßen Dynamik, Instrumentation und Artikulation.

Auch der letzte Formteil, "Coda" überschrieben, ist solcherart beschaffen. Das besagt nun aber, daß dieser Satz und damit das Werk ganze nicht mehr auf einen den physikalischen Zeitverlauf berücksichtigenden Schluß hin zielen, sondern zumindest in der Notation den Zeitverlauf als reversibel betrachten. Man hat diese Symmetriestrukturen Weberns nicht nur als "Fortschritt" sehen wollen, sondern darin zu einem Teil eine artifizielle Weiterbildung des klassischen Vorder-Nachsatz-Prinzips zu erkennen geglaubt⁶. Die Webern-Nachfolge dürfte das zu einem Teil widerlegt haben, wie etwa die 1955 entstandenen 'Incontri' von Luigi Nono zeigen, welche den Webernschen Ansatz auf ein ganzes Werk übertragen.

Doch zurück zu Webern. Wiewohl die letzten 11 Takte als Coda überschrieben sind und damit unzweideutig finale Gerichtetheit des Satzes erwarten lassen, widerspricht die Coda selbst solchem Gerichtetsein im dimensional Sinn, indem sie streng axialsymmetrisch komponiert ist. Daß Schlußgesten im eingangs beschriebenen Sinn auf diese Art nicht verwirklicht werden können, ist einleuchtend. Das Werk scheint den Schluß als finalen Akt zu ignorieren, indem es dem Ende gleichsam den Rücken zukehrt. Dies ist selbstverständlich nur möglich in einem Medium, das nicht mehr funktionaler und damit gerichteter Harmonik unterliegt⁷. Und hierin ist ein weiterer Grund für das veränderte Verhältnis der atonalen Musik zur Gestaltung sinnfälliger Schlüsse. Solche sind in einer "entdynamisierten" Musik womöglich gar nicht mehr gerechtfertigt. Der vielverwendete Ausdruck der "statischen Musik" erhält aus dieser Sicht gewisse Berechtigung.

Betrachtet sei abschließend ein Werk des konsequent weitergeführten Webernschen Satzes, die 'Structures I pour deux pianos' von Pierre Boulez, ein streng seriellles Werk, in welchem durch Parameter alle wesentlichen Komponenten des musikalischen Ablaufs prädestiniert sind, u. a. auch das Werk-Ende. Daß in einem solchen Satz Schlußgesten in ihrer formelhaften Prägung keinen Platz mehr haben, leuchtet ein. Das Werk ist vom ersten Ton an auf einem unverändert festgehaltenen Niveau konstruktiver Verbindlichkeit, welches erst mit dem letzten Ton verlassen wird. Hier ist Schluß in seiner sinnfälligen Prägung aufgegeben, an dessen Stelle tritt das Ende als abrupter Abbruch. Eigenartig also die Tatsache, daß in einer Musik, deren zeitliche Grenzen wie nie zuvor dem strukturellen Zwang unterworfen werden, daß diese Grenzen ein Minimum an sinnlich wahrnehmbarer Prägnanz besitzen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. S. Kunze, Werkvorstellung in Neuer Musik. Anmerkungen zu Schönbergs Bläserquintett op. 26, in: Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewußtsein, Mainz 1973, S. 66-84.
- 2 Vgl. H. Becker, Zur Problematik und Technik der musikalischen Schlußgestaltung, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin, Jahrgang II, 1952/53, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, S. 85-118.
- 3 Zum Begriff "atonale Kadenz" siehe J. Maegaard, Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg, Kopenhagen 1972, S. 466/467.
- 4 Siehe E. Budde, Anton Weberns Lieder op. 3, Wiesbaden 1971, S. 29.
- 5 Webern hat seine Werke häufig so enden lassen. Vgl. W. M. Stroh, Anton Webern. Historische Legitimation als kompositorisches Problem, Göppingen 1973, S. 168.
- 6 W. M. Stroh, Anton Webern ..., S. 161.
- 7 Vgl. E. Budde, Anton Weberns Lieder ..., S. 28.